

アレクサンドラン マラルメとバンヴィルにおける12音節詩句の韻律研究にむけて

松 村 悠 子

Ces opinions ne m'empêchent pas de croire, personnellement, qu'avec la merveilleuse science du vers, l'art suprême des coupes, que possèdent des maîtres comme Banville, l'alexandrin peut arriver à une variété infinie, suivre tous les mouvements de passion possible ; le *Forgeron* de Banville, par exemple, a des alexandrins interminables, et d'autres, au contraire, d'une invraisemblable concision.⁽¹⁾

マラルメにとって定型韻文の弱体化と「自由詩」の出現が歴史上、何よりも意味深い現象であったことはよく知られている。彼は自由詩を書き始めた若い詩人たちを擁護しながらも、自由詩に関する意見には留保をつけていた。そして自身は生涯自由詩を書かなかった⁽²⁾。上の引用は自由詩に関するそのような微妙な「擁護」と解説を行った後の文章である。ここでマラルメはまずアレクサンドラン12音節詩句の区切りについて語り、バンヴィルをその区切りの最も巧みな使い手の1人とみなしている。

実際、マラルメが生きた19世紀後半は12音節詩句の区切りの革新期である。1980年代からのB・ド・コルニュリエやJ=M・グヴァールの研究は、この分野に新たな光を投じたといっていだろう。ここでは、彼らの研究成果を踏まえて、バンヴィルがその名手であった12音節詩句とはマラルメにとってどういうものであったかを、バンヴィルの12音節詩句の全体像と変遷をごく大まかに辿りながら考えてみたい。そしてその後にはマラルメのいくつかの詩句について検討してみたい。ところで、バンヴィルには作詩法を扱った名高い著書『フランス詩小論⁽³⁾』がある。しかしこの著書はバンヴィルの作詩法全般を説明するには不十分であり、実際の詩作との間にも隔たりがある。また1872年という初版の年を考えても、この著作がその年に先立つ30年近い年月の間に書かれたバンヴィルの詩の実態を忠実に反映しているという確証はない。ゆえに我々はこの著作を適宜参照しつつも、実際に書かれた詩作品を基にバンヴィルの詩について考えたい。これらの考察を通してバンヴィルの理論（『フランス詩小論』）と実践の差が浮かび上がって来るだろう。

* * *

12音節詩句の音節を6-6に分割するという古典的な規範に抗する自由な区切り、意のままに置かれるセジュール *césure* というのが19世紀後半の詩句の特徴であると、この時代以来長らく考

えられて来た。コルニュリエはこのような見解が定リズム *mètre* と詩言説の韻律 *prosodie*・統語・意味論的リズム（以下、言説リズムと呼ぶことにする）の混同に立脚していると考える。彼によれば定リズム *mètre* は意味表現に基づく言説リズムとは関係なく、一定の音節数が構成するリズムであり、純粹に物理的な長さの単位である。6-6分割は12音節詩句の定リズムの基本であり、古典詩句ではこの定リズムと言説リズムが一致していなければならなかった。逆に19世紀後半の詩句では定リズムと言説リズムの一致と齟齬が問題となる。コルニュリエはこの問題を、数種類の語と音を選別してコード化し、これらの語・音を持つ全ての音節にコードを当てはめデータ化し分析することで体系的に論じた⁽⁴⁾。グヴァールはこの方法論を踏襲しつつもっと大きな資料体を使い、1630から1680年、1790から1840年の「古典的な」12音節詩句の6音節目には現れない語と音をCPMFのコードの下にデータ化し、それに基づいて19世紀後半の12音節詩句における形態と区切りの歴史を描出した⁽⁵⁾。この方法論は、少なくともこれから扱う諸作品の分析には有効であるように思われる。これらが、時代の推移に従って程度の差はあっても、多かれ少なかれ古典定リズム6-6をレフェランスとして書かれているからだ。ただし、1860年代にはかなり明確に前提とされていたこの定リズム感覚は、70年代には徐々に弱まり、80年代以降は必ずしも時代のコンセンサスではなくなっているようだ。

19世紀の詩人が無意識の内に古典的定リズム6-6を前提にしていたことは、次のことから窺える。例えばウィルヘルム・テナンは、12音節詩句のあらゆる区切りの可能性を主張しその例を紹介しながらも、セジュールを6音節目以外の場所に「移動」させる時に人は、「もとのセジュールを考慮しており、そのセジュールをかすかに示す⁽⁶⁾」と言っている。テナンのセジュール可動説に完全に納得しているかに見えるパンヴィルも、「意味は意味の道を、リズムはリズムの道を行く⁽⁷⁾」と詩句には意味の動きとは別のリズムがあることを感じている。マラルメはといえば、「半句も含む自由なセジュール」と「12の音色の間で可能な全ての組み合わせ」を称揚する⁽⁸⁾。しかしこれから見るように、マラルメはパンヴィルと同様かなり意識的に6-6の定リズムを選択しているようである。しかしそもそも、定リズム感覚の過渡期にあって複数の定リズム分析を可能とするある詩句が、実際にはどの分割を意図して作られているのかは常に極めて微妙な問題である。作者自身、はっきりと自覚せず無意識の内に何かの定リズムを前提としながら直感的に微妙なリズムを作り出していることがあるだろう。また定リズム感覚は時代のみならず、各詩人によって、各々の詩人の時期によって異なるのではないだろうか。そして、それぞれの場合において常に唯一の解釈しか成立しないとどうして言い切れるだろう？さらに詩人たちは、時にこの定リズム解釈の曖昧性とたわむれる。我々はこのような微妙な議論を、グヴァールが用いたCPMFコードの下に分類される語・音が12音節詩句の6音節目に来る詩句を「破格」と呼んで進めて行きたい。CPMFに分類される語・音は以下の通りである。C：後接語。冠詞・縮約冠詞（le, la, les, un, une, des, du, des, au, aux）、所有形容詞（mon, ma, mes, ton, ta, etc.）、指示形容

詞 (ce, cet(te), ces)、人称代名詞 (je, tu, il(s) [...], me, te [...], vous, le, la, les, se, lui, leur)、そして en、y、否定の ne。P: 1音節の前置詞 (pour, dans etc.)。M: 複数の音節からなる単語の無強勢母音。F: 強勢母音の後の e⁽⁹⁾。また本論では mètre を「定リズム」、prosodie を「韻律」、定リズム6-6の境界である césure を「セジュール」、それ以外のリズムの境界も含めて広い意味で用いられる coupe を「区切り」と訳すことにする⁽¹⁰⁾。

脚韻と句またぎ

ロマン派以来、古典的規定の抑圧から解放され称揚されて来た脚韻について、極論とも言える論を展開するのはバンヴィルである。『フランス詩小論』によると、詩句の要となるのは脚韻であり、脚韻には最も重要な語が選ばれ、それだけで詩句全体の要約となる。確かにバンヴィルの作品中にはこのような脚韻の詩句が存在する。その一つを我々は以前マラルメと『鍛冶屋』に関する論文の中で紹介した⁽¹¹⁾。しかし実際の詩作の中で、バンヴィルの作詩法はもっと複雑なシステムを持っている。現代の韻律法研究者にとって脚韻は詩句の中で二次的な要素であり、ある数の音節が詩句として認識されるために不可欠なものではない⁽¹²⁾。しかし19世紀半ば頃の他の詩人たちと同様、バンヴィルにとって脚韻とは詩句の「唯一のハーモニー⁽¹³⁾」であり、脚韻の問題はまず美学的な問題である。そしてこれからみていくように、区切りと脚韻の効果は多くの場合調和的な関係を持っているのである。

ところで、統辞上本来不可分である2つの語が2行の詩句あるいは2つの半句 hémistiche にまたがって置かれている、これらをともに句またぎ enjambement と呼ぶとすれば、句またぎは定リズムと言説リズムのずれそのものであり（破格は句またぎの一種である）、バンヴィルにとっては古くからなじみの形態である⁽¹⁴⁾。特に、2音節の前置詞が詩句末やセジュールの前に置かれる形態が1842年に出版されたバンヴィル最初期の詩集に存在することは注目されてよいかもしれない⁽¹⁵⁾。後者は、破格ではないが1830年代から1850年代に流布した比較的新しい形態の一つであり⁽¹⁶⁾、これらの詩が書かれた時期を考えればそれなりに前衛的な形態と言えそうだ。句またぎは、『女像柱』や『鍾乳石』から『杯の血』にかけて徐々に数が増加し、破格詩句が用いられるようになる1860年代以降は破格以外の句またぎも頻出する。定リズムと言説リズムのずれは、定リズムに慣れた耳には違和感を引き起こすので、定リズムの境界（6音節目と詩句末）周囲にある語を引き立たせる。原則的に考えれば、このずれが大きい程違和感が強いので、境界の周囲にある語が古典的規範に照らして奇異であればある程強く引き立つと考えられる。つまり、2つの半句にまたがる句またぎ（半句またぎ）の中では破格が一番際立つ。他方で12音節目は6音節目よりも終わりとしての意味が強く、特にここで扱う作品の場合、脚韻によってすでに強く印象づけられているので、詩句間の句またぎ（詩句またぎ）は半句またぎより境界の前後にある語を強く引き立たせるのではないだろうか。脚韻はそれだけですでに語に特権を与えるので、句またぎの効

果について検討する時は脚韻を考慮することが望ましいと我々は考える。そして、句またぎの機能は詩的言語にある種の経済性をもたらすものとして認識される。詩的言語の経済性という概念は今日問題を生じるかもしれないが、実際例えばテナンは句またぎを伴う自由な区切りの使用目的を「簡潔さを獲得するため¹⁷⁾」と説明している。結論を先取りしてしまえば、本稿冒頭の引用にみられるように、マラルメがバンヴィルの作品の中に「信じられない簡潔さ *une invraisemblable concision*」を持った詩句を認めるのはこのためかと思われる¹⁸⁾。

バンヴィルの12音節詩句について

ここで歴史上、12音節詩句の革新が1820年代後半に書かれたユゴーの演劇作品から始まったことを思い起こしておきたい。他方、コルニュリエやグヴァールが示しているように、非演劇的詩句、いわゆる「純粹詩」に破格が本格的に登場するのは、1860年代からである。この時間的隔たりゆえに、19世紀詩の形式に起こった革新について論じられる際、演劇作品は分析の対象外とされる傾向が強い。しかし我々の立場としては、本稿冒頭の引用にあるように、マラルメが12音節詩句について論じながらバンヴィルの『鍛冶屋』に言及している以上、演劇作品を扱わざるを得ない。それに、バンヴィルにおける演劇的詩句と「純粹詩」の区別はそれほど簡単な問題ではない。この問題についてここで深く考察することは避けるが、バンヴィルにとって、演劇的詩句・非演劇的詩句、悲劇・喜劇、さらには諧謔的詩句と真面目な詩句はすべて、彼が「抒情性 *lyrisme*」と呼ぶもので総合されるということだけ述べておく。そして、彼の詩句に初めて破格が登場するのは、「純粹詩」と演劇作品ではほぼ同時期であり、演劇作品では1852年に上演され翌年印刷された『アリストファネスの文芸欄』においてである¹⁹⁾。演劇作品2番目の破格は1854年の『フォリー・ヌーヴェル』の冒頭に現れる。このケースに関しては、グヴァールが行った分析に我々がここで付け加えることはない。ただ、彼がこの詩句について下した評価を紹介しておきたい。つまりこの詩句で重要なのは、古典的6-6定リズムに対して何かの抵抗を行うのではなく、逆に定リズムを利用して、効果を引き出すための一時的な侵犯であり、このプロセスの役割における定リズムの重要性が通常よりも増しているという意味では、古典リズムを強固にさえしている、というものだ²⁰⁾。バンヴィルの詩法は結局のところ、この境地から遠ざかることはなかったのかもしれない。というよりこの手法がバンヴィルの韻律法の中心ではないだろうか。次に挙げる詩句でもこの手法が効果的に使われている。『森のディアヌ』第1幕第3場でディアヌがニンフたちと女神アテネの極端な謹厳さをからかう場面である。

Si rigide qui, **pour** l'éviter qu'on l'embrasse,

A besoin de garder l son casque et sa cuirasse ? ²¹⁾

この引用の前行は「un dragon de vertu 徳のドラゴン」で終わっており、「Si rigide」はこれを修飾している。アテネは本来戦の神であるゆえに鎧をまとい、その姿で生まれたのだが、その鎧姿をドラゴンに喩え、鎧兜の使用目的を性的な接触から身を守ることにすり替えている。セジュールをはさんで「pour | éviter」を配置するだけでこのすり替えは巧妙に引き立てられ、ニンフたちを笑いに巻き込む。ちなみにここに引いた破格の詩句は、6-6以外の分割が不可能である。

バンヴィルの「純粹詩」で最初の破格は1851年に発表される⁽²²⁾。1861年に発表された「女王オンファール」には、「pensivement」という語の si の後にセジュールが置かれた詩句が含まれており、これは1つの語がセジュールをまたぐタイプの詩句の中では、17世紀以降のフランス詩史上最も早くに制作されたものの一つとして名高い⁽²³⁾。この詩句は4-4-4分割も可能であるが、3分割であれ2分割であれ、この詩を構成する他の全ての詩句よりも衝撃的な形態であり、そのことは、詩の文脈の中で説明が可能ではないだろうか。まず始めに、問題の（象牙の）糸車 quenouille は、女王がヘラクレスに捧げようとした宝物の中で最も重要なものである。

Et [afin] que cette quenouille, | où seule j'ai filé
 La blanche laine en **mon** | asile inviolé,
 A jamais parmi **les** | mortels surpasse en gloire
 Le foudre ailé du roi | Zeus et la lance noire
 D'Athéné, qui frémit | sur son bras inhumain,
 Daigne, oh! daigne toucher | avec ta noble **main**
 Cette quenouille, chaude | encor de **mon** haleine,
 Où je filais **pensivement** la blanche laine ;⁽²⁴⁾

2行目と3行目はともに後接語が6音節目に置かれるタイプの破格であり、先程引用した詩句は最終行に位置している。この詩句の後では（象牙の）糸車が女王の生誕時に母親が使っていたものだということが明かされている。この糸車の重要性は、そのような経緯も含めて、「独りで糸を紡いだ seule j'ai filé」や「私の吐息でまだ熱い chaude encor de mon haleine」という表現にみられるように、女王の個人的な空間と強く結びついており、心理的にも身体的にも女王にとっても近い存在であることに由来する。ゆえに糸紬の場、他人が一切入らない彼女の個人的な空間「だれにも侵入されない隠れが mon | asile inviolé」は、所有形容詞「mon」をセジュールの前に置いてその私的な性質を際立たせる価値のある語である。逆に言えば、「mon」を6音節目に置くだけでこの空間の私的さを強調することができ、女王の英雄に対する官能的な誘惑を効果的に用意する。3行目の破格「人間たち les | mortels」が表しているのはある種の畏怖と謙虚ではないだろうか。つまり、その後（句またぎで）呼び出されるゼウスとアテネに対して、彼ら以上

の栄光を望むと言いながら、その栄光を人間の間限定し、人間の有限性を強調することで、不死なる神々の優越性が引き立てられるのだ。それにこの「les」は前2行の脚韻 *filé-inviolé* と同じ音[e]を持っており、始めの3行の音韻的な調和が強調される。引用した詩句全体の音韻的効果はさらに豊かである。2つの畳韻が使われており、1行目の後半から4行目にかけてlは11あり、mは4回繰り返される。しかも2行目の「mon」の前後ではlが繰り返され、次行の「les」のまわりにはmが集まっているところを見れば、まるでセジュールの前に破格的に置かれた語を中心に畳韻の交差が起こっているようだ。そしてこの2つの畳韻が最終行「Où je filais pensivement la blanche laine 私が一人で、物思いながら白い羊毛を紡いだ」に結集する。最終行は意味論的にも音韻論的にも前行全ての要約であり、2行目と3行目よりも衝撃の強い破格形態で書かれる価値を持っていると言えはしないだろうか。さらに、[m]と[l]の音は *gloire-noire* 以外の全ての脚韻に内包されている。つまり、上に引用した詩句の音韻的一貫性は脚韻によって統合されているということだ。破格詩句はしばしばこのように、他の詩句との関係を表現し、詩句の他の部分や脚韻との調和を強める。破格のこのような機能は定リズムと言説リズムのずれに基づいているので、破格だけでなく全ての句またぎがこのような機能を持ち得ると考えられる。

このような6-6分割を前提にした詩的手法は、70年代に入り歴史的に徐々にセジュールが弱まり、3分割(4-4-4)、準3分割(4-8、8-4)を始めとした他の定リズムが定着して行く中で、どのような運命を辿るのだろうか。1875年発表の作品の中で、ドイツの古い詩に託してバンヴィルが、「不具で拍子がない詩句を、私たちが痛めつける時、そして際限なく／定リズムとセジュールを、私たちが犯す時／私は君のことを考える、勇敢な男よ、おお死刑執行人アイゼナッハ！²⁵⁾」と言っているからには、彼にとって時代の状況は望ましいものではなかったのだろう。我々の調査によれば、バンヴィルの破格の中には常に2分割にしかできない詩句があり、この詩句が破格全体に占める割合はやや低い1870年代を除けば60年代から90年代まで大きく変化しない(10%前後)。データ上でバンヴィルが6-6の定リズムを放棄したという指標は今のところ見当たらない²⁶⁾。ただ1875年に上演・出版された『デイダミア』には次のような詩句があり、バンヴィルが3分割詩句でも妙技を披露しているように見える。エーゲ海の王女デイダミアが、夫アキレウスを捜しにきたディオメデスとオデュッセウスに夫が連れて行かれる危惧と恐怖を妹たちに話す場面である。2人の英雄とともにトロイア戦争に赴けば、アキレウスには死が待ち受けていることが予言によって知られているが、勇敢な夫は闘志に燃え「c'est assez vieillir parmi les femmes！女たちの間で歳を取るのはいもうたくさんだ！」と言う。その後の夫婦のやり取りを王女は次のように再現する。

Puis tout à coup, // prenant | mon front // pour le baiser,
Il me nommait : // Peureuse ! ! et moi, // pour l'apaiser, ²⁷⁾

この2行は統辞論的にも句読点による区切りからも、明らかに3分割できる。そして2行目の最初の4音節以外は全てpで始まっている。pは2行目の最後にある«apaiser»にも含まれ、全体として[p]の畳韻になっている。そしてこの2行それぞれの最後の4音節である«pour le baiser」と«pour l'apaiser»の間には、脚韻とそれ以上に強い音上の一致がある⁽²⁸⁾。つまり[p]の畳韻と脚韻が詩句内部の3対称構成を強固にしている。この時代には弱体化したセジュールは、上の詩句ではほとんど感じられないかもしれない。しかし、このことは上に掲げた詩句が2分割を完全に排除するということにはならないし、この詩句は、セジュールを1つの語がまたがない限り3分割詩句を許容していた古典的な規範に照らしてさえそれほど革新的ではない。上の引用の続きは明確な2分割詩句であることも指摘しておきたい。結局のところ、3分割詩句は、2分割を基礎とした詩句の枠内での一時的な使用に甘んじるのだろうか。

1880年代後半以降、強勢母音の後に位置しエリジョンされないeを6音節目や7音節目に持つ破格が現れる⁽²⁹⁾。これらの形態の先駆者にはヴェルレーヌやランボーがいる。1885年以降の演劇作品には破格詩句が安定して現れていると言えるかもしれない。バンヴィルは、詩集ごとあるいは作品ごとに、様々なスタイルを持たせたり、色々な文学的試みを行ったりする傾向があるので⁽³⁰⁾、各作品が独自の性質を持っていることが少なくない。そして『鍛冶屋』の特徴は、この作品で用いられる6-6定リズムと言説リズムのずれを利用する手法が、セジュールが弱体化する時代に抗うように、より豊かになっていることだ。ゼウスが彼ら神々にとって忌まわしい夜と愛神の出現について語る場面を見てみたい。

Enfin la Nuit, qui **dans** | ses deux ailes s'enferme,
 Enfant dans l'immense | Érèbe un œuf **sans** germe,
 D'où, les âges s'étant | consumés à leur tour,
 Ainsi qu'un effrayant | oiseau naquit l'Amour.⁽³¹⁾

冒頭に置かれた[a]の音がその後9回繰り返され、詩句の中央ではこの4行全てに渡ってこの音の内韻あるいは半諧音 *assonance* が形成されている。詩句末の2音節«s'en ferme»と«sans germe»の間には、脚韻とそれ以上に強い音の結びつきがあるが、[a]はこの2音節の中にも含まれており、詩句の終わりとそれ以外の部分の間に反響関係が作られている。ここには4行だけ引用したが、原文ではこの後«Il est immense, il est | plein d'orgueil et de joie ; / Sur son épaule blanche | une aile d'or flamboie ; / Il fend la nue, il va | plus vite que les vents [...]»と続く。つまり先程引用した詩句の後で新たな文章が始まっているのだが、その統辞的境界を越えて、[a]音による内韻もしくは半諧音、それらと脚韻の音韻的照応が少なくともさらに5行の中で続くの

である。冥府を支配する怪鳥「夜」とその子である「愛神」の恐怖が延々と続くかのように。本稿冒頭の引用中でマラルメが言及している「延々と続く^{alexandrins} 12音節詩句 des alexandrins interminables」とはこのような詩句のことではないだろうか。6音節目に1音節前置詞 dans が置かれた破格の1行目を2分割と解さなければここで指摘した効果は弱まってしまうだろう。というよりはまるで、弱体化したセジュールを連続する内韻・半諧音が補強しているようである。

このように、定リズム6-6と言説リズムのずれを利用した方法は、定リズムから逸脱する部分を際立たせ、その部分にそれぞれの文脈に従ってニュアンスを与えることで、話者の感情や言説の動きを音韻的に再現する⁽³²⁾。これらの動きが詩句の区切りのみで表現されると言う意味では経済的な表現システムである。またバンヴィルの詩句では区切りの効果と脚韻の効果の間に豊かな調和が与えられており、その意味では脚韻以外の部分の効果が脚韻の効果を「妨げないように、それとうまく調和するように⁽³³⁾」二次的な役割に甘んじなければならないという脚韻中心主義に基づいて詩句が制作されていると言っている。このような美学や詩のスタイルはもちろんバンヴィルの独創というわけではなく、多かれ少なかれ同時代に共有されたものであっただろうが、少なくともマラルメにとってバンヴィルはこのスタイルを最も洗練させた詩人の一人であった。

マラルメの12音節詩句について

グヴァールはマラルメの12音節詩句をコード化して分析したデータから次のような結論を引き出している。12音節詩句の分節として3分割を少なからず導入していたと思われる1864年以前より1864年以降のマラルメは同時期の多くの詩人と同様、6-6の古典的定リズムに対する意識が強い⁽³⁴⁾。このようなデータと、我々がこれまで行って来た考察からまず次のことが言えるだろう。1865年6月の書簡でマラルメは「半獣神」の詩句について、「区切りが（登場人物の）身ぶりを引き写しにする新しい詩句⁽³⁵⁾」と言っているが、区切りのこのミメティックな効果は、これまでに述べて来たような、古典的6-6定リズムと言説リズムの一致・齟齬が生み出す詩句のミメティックな動きに基づいている、ということだ。このような視点から1865年に制作されたと思われる「半獣神」の初期状態を示す断片をごく部分的にはあるが分析してみたい。以下は「半獣神の独白 Monologue d'un faune」の出だしである。

J'avais des nymphes !

Est-ce | un songe ? Non : le clair

Rubis des seins levés | embrase encore l'air

Immobile,

(Respirant)

et je bois | les soupirs.

(Frappant du pied)

Où sont-elles ?⁽³⁶⁾

1行目は4-4-4分割も可能だが、6-6分割と考えると、「Est-ce | un songe ? 夢だったのか？」の疑問感が強まる。また6音節目の[es]はこの行と次行の脚韻[eR]と同じ音を持っており、この音韻的一致は6音節目をさらに引き立たせると同時に、詩句に音韻的調和を与えている。しかし次の否定はもっと強い。「le clair / Rubis 明るいルビー」が二行にかかる詩句またぎとなり、この語の暗喩対象である「seins levés 隆起した胸」が端的に表すニンフたちの官能的で情熱的な印象を際立たせるからである。この熱っぽい印象は大気の熱と混同されるが空気が実は「Immobile そよとも動かない」と分かる。この形容詞末のeはエリジョンされるが、この場合eがエリジョンされない場合と異なりeの後で区切ることができるため、「不動」の概念が持つ休止の意味に対応している。そして「Immobile」はニンフたちの不在の暗示なので（このことは原文の13行目でニンフと風が関連付けられていることから窺える）、半獣神には重大であり、その重大さを「air / Immobile そよとも動かない空気」の詩句またぎに読み込めるかもしれない。しかしまだ熱のある「空気」つまり「溜息 les soupirs」を彼は呑む、すなわちト書きにあるように呼吸する。ここでト書きには「*Frappant du pied* 地面を蹴って」とあるが、登場人物の動きが大きくなると台詞が「Où sont-elles ? 彼女たちはどこだ？」のように簡易で短いものになるのは自然なことだろう。つまり動作が台詞の長さに作用し、台詞の長さが詩句の区切りに作用する。そして彼は「舞台装置に嘆願して *Invoquant le décor*」続ける。

Ô feuillage, si tu | protèges ces mortelles,
Rends-les-moi, par Avril | qui gonfla tes rameaux
Nubiles, (je languis | encore des tels maux [*sic*] !)
Et par la nudité | des roses, ô feuillage !
Rien.

(*À grands pas*)

Je les veux !

この部分の1行目は後接語tuが6音節目に来る破格であり、呼びかける相手が強調されている。「rameaux / Nubiles 色よい時期の小枝」と「la nudité | des roses 薔薇の裸体」は句またぎで喚起されることでニンフたちに通じる官能的なニュアンスが強められている。しかし期待する出来事は起こらず、半獣神は「Rien 何もない」と言った後、ト書きにあるように大股で歩いて「Je les veux ! 彼女たちが欲しい！」と叫ぶ。この台詞の簡潔さも半獣神の大きな動作と見合っている。今度はト書きにあるように「立ち止まり」、通常の複雑さを伴った文章で語る。

(S'arrêtant)

Mais si | ce beau couple au pillage
N'était qu'illusion . de mes sens fabuleux ?

前の引用で内半諧音を形成し、我々が太字で強調して来た[i]の音がここでは始めの行の6音節目で印象深く繰り返され、「pillage」と「illusion」にも含まれる。セジュールの前に「mais si」が置かれる形態は破格ではないが1830年代から1850年代の間に流布した比較的新しい形態であり、ここではこの仮定に対する半獣神の感情を強めている³⁷。この仮定の一文は作品全体の中でも重要である。半獣神はこれ以降最後に眠りに落ちるまで、この仮定の否定と肯定の間で呻吟するのだから。そして6音節目に si が置かれた形態は半獣神作品の別の断片に読まれる2人のニンフの会話にも同じ[i]音の豊かな畳韻を伴って現れる。「Je songe, / Ianthé 私夢見ているの、イアンテ」と呼びかけるイアヌに対し、イアンテは「Vers la lune ! adorable, qui plonge / Parmi l'aile et scintille | au col des cygnes ? 翼の間に潜り込んで白鳥の首で輝く愛らしい月を？」と問う。イアヌは次のように答える。

Oui

Je me demandais si | dans le parc enfoui,
De musique et de nuit | la cascade rêveuse
N'était que les sanglots blancs de cette buveuse
De l'encens endormi | sur les tiges, ou si
La lueur argentant | le feuillage adouci
Émanait à la fois | du rossignol qui pleure !

ここには2種類の畳韻が使われており、[l]と[i]の音が繰り返されているが、特に[i]音に注目すると、この音が詩句の中央で内韻を構成している。そしてこの詩句ではとても豊かな脚韻が使われている。この詩句が描く、木々の間からかすかな音が聞こえる夜は月明かりに満ちており、[i]音はその明るさを表現していると考えられはしないだろうか³⁸。

このように、「半獣神」の詩句では登場人物の様々な感情と、さらに感情に伴う動作が区切りにより表現されている。そして破格と脚韻との間に音韻的な調和が実現しているが、これはマラルメが行った、詩句にミメティックな機能を与えながらも彼の「抒情的作品のポエジー全て」を維持するという試みの一部なのではないだろうか。

本稿の前半で試みられた考察は、冒頭に引用したジュール・ユレのインタビューが発表された1891年当時に、マラルメが12音節詩句を基本的に古典的な2分割を前提としたものとして捉えていたことを示唆している。マラルメの12音節詩句の韻律についてはすでに様々な研究があり、そ

の中でマラルメの比較的「古典的な」側面はすでに指摘されている⁽⁴⁰⁾。先程言及したグヴァールのデータ分析も、1875年から最後までマラルメの破格の傾向がそれ以前と大きな差異を呈していないことを示している⁽⁴¹⁾。我々の考察はこれらの観測を補強するようである。そして確かに1887年版『詩集』に収録された次の詩句などは、古典的6-6定リズムを前提として読むと大きな詩的効果が得られる。

Sur les créden^{ces}, **au** | salon vide : nul ptyx,
Aboli bibelot | d'inanité sonore,
(Car le Maître est allé | puiser des pleurs **au** Styx
Avec ce seul objet | dont le Néant s'honore.)⁽⁴²⁾

1行目は冠詞の縮約である「au」が6音節目に来る破格の詩句であり、この詩の舞台となる室内を際立たせる。次に、「au」は「bibelot」と内的半諧音を形成している。また太字で示したようにこの音[o]とその近似音[ɔ]はこの4行の中だけでも後8回繰り返されており、脚韻 sonore-s'honore [sɔnɔR]にも含まれる。それだけでなく、よく知られているようにこのソネの脚韻は互いに女性韻と男性韻の形をとる2種類の音[ix]と[ɔR]で構成されており、「au」は、[sɔnɔR]と共鳴することによって、[ɔR]を持つ他の脚韻、lampadophore-amphore、or-décor、encor-septuorの連関の中に音韻的に組み込まれる。6音節目に置かれた「au」はこうして、この連関と音韻的一貫性をいっそう際立たせるのである。そして詩に与えられた or(金)の色を強めているのかもしれない。

* * *

バンヴィルは常に新しい詩の形態を追求した詩人であった。12音節詩句の区切りの歴史の中でも、60年代までは最も革新的な詩人の一人であったと言える。70年代以降も、時代のリズム感覚に敏感であったことが、無強勢母音のあとのエリジョンされないeが6音節目や7音節目に置かれた詩句の存在から分かる。しかし新しい形態を求めて様々な詩句で発揮される彼の妙技が、一時的に古典詩句を逸脱する一方で、彼はあくまで6-6分割を基本とする古典的12音節詩句を守護しようとしたのではないだろうか。本稿が足早に素描したバンヴィル像は以上のようなものである。ここから出発して我々は、マラルメにおける12音節詩句のコンセプトとその基本的なシステムを概観した。この概観はこれまでも指摘されて来たマラルメの「古典的な」側面を否定するものではない。彼らがアカデミズムに傾倒した詩人ではない以上、このような「古典主義」はおそらく12音節詩句についての思想に基づいているのだろう。もちろん彼ら2人の傾向を同列に論じるのは軽率であり、この主題については別途の注意深い考察が必要になるだろう。それは本稿が扱った他の様々な詩の形態、主題、作品に関しても言えることである。本稿が提示したのはあ

らゆる面でごく大雑把な概観にすぎない。それでも、本稿がより本格的で実りある韻律研究に多少なりとも寄与できれば幸いである。

注

- (1) Stéphane Mallarmé, « Sur l'évolution littéraire [Enquête de Jules Huret] », *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, t.II. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade (O.C.II), p.699.
- (2) 非定型韻文には「Un coup de dés」があるが、これを自由詩とみなせるかどうかは議論の余地があるだろう。
- (3) Théodore de Banville, *Petit Traité de poésie française*, Bibliothèque de L'Écho de la Sorbonne, 1872 (P.T.P.F.).
- (4) Benoît de Cornulier, *Théorie du vers*, Seuil, 1982 ; *Art poétique*, Presses universitaires de Lyon, 1995.
- (5) Jean-Michel Gouvard, *Critique du vers*, H. Champion, 2000.
- (6) « on tient encore compte de sa césure primitive, on l'indique imperceptiblement », Wilhem Ténint, *Prosodie de l'école moderne*, 1844, p.78.この著作は巻頭にユゴーの手紙が添えられていることでも有名である。
- (7) « le sens suit son chemin, et le rythme suit son chemin », Banville, P.T.P.F., p.82.テナンについては同書96-97頁。
- (8) 引用の原文は順に「césure à volonté y compris l'hémistiche », Mallarmé, « La Musique et les Lettres », O.C.II, p.75 ; « toutes les combinaisons possibles, entre eux, de douze timbres », « Crise de vers », *Ibid.*, p.206.
- (9) CPMF 該当基準の詳細については Gouvard, *Critique du vers*, *op.cit.*, pp.85-114.
- (10) この論考では破格を主な調査目的として集めたデータを使用するが、それはこれらのデータを通して区切り、セジュール、リズムについて検討するためであり、破格の調査そのものが本論の目的ではない。データの資料体は、マラルメに関しては *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, t.I, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998 (O.C.I) に基づいているが、多くの場合コルヌリエやグヴァールによってすでに行われた調査結果を参考・援用した。バンヴィルについてもグヴァールとK.ドゥヴォシエルによる調査を参考にしたが、その他我々独自の調査は、*Œuvres poétiques complètes*, (O.P.C.) I-IX, H. Champion, 1994-2009に基づいており、『女像柱』(*Les Cariatides* 初版1842年)、『鍾乳石』(*Les Stalactites*, 1846)、『小オード集』(*Odelettes*, 1856)、『綱渡りのオード』(*Odes Funambulesques*, 1857)、『杯の血』(*Le Sang de la coupe*, 1857)、『追放者たち』(*Les Exilés*, 1867)、『女王たち』(*Les Princesses*, 1874)、『西方詩集』(*Occidentales*, 1875)、『黄金脚韻』(*Rimes dorées*, 1875)、『クリスマスの薔薇』(*Roses de Noël*, 1879)、『燃え盛る炉の中で』(*Dans la fournaise*, 1893) に収録された12音節詩句と収録されなかったがO.P.C.に再録されている12音節詩句が対象である。バンヴィルが指示する制作年と発表年が異なる場合は発表年を基準にした。バンヴィルの詩形態の時代推移を追う目的から、初出(『クリスマスの薔薇』に関しては手書き原稿)を尊重し、再発表、再収録の際の書き換えで生まれた破格は、参考にはしたがデータの計算には含まれない。バンヴィルの演劇作品に関する調査は以下の作品の初版に基づく。『アリストファネスの文芸欄』(*Le Feuilleton d'Aristophane*, 1853)、『フォリー・ヌーヴェル、プロローグ』(*Les Folies nouvelles. Prologue*, 1854)、『美しいレアンドル』(*Le Beau Léandre*, 1856)、『王の従弟』(*Le Cousin du roi*, 1857)、『森のディアヌ』(*Diane au bois*, 1864)、『ネリーヌの悪だくみ』(*Les Fourberies de Nérine*, 1864)、『林檎』(*La Pomme*, 1865)、『フロリーズ』(*Florise*, 1870)、『デイダミア』(*Deidamia*, 1876)、『真珠』(*La Perle*, 1879)、『巻き毛のリケ』(*Riquet à la houppe*, 1884)、『ソクラテスと妻』(*Socrate et sa femme*, 1886)、『鍛冶屋』(*Le*

- Forgeron, scènes héroïques*, 1887)、『接吻』(*Le Baiser*, 1888)、『エゾップ』(*Ésope*, 1893)。しかし、おそらく *O.P.C.* に再録されていない作品の存在は否めないこと、演劇作品については1854年に執筆あるいは発表され *Le Caravane de l'Amour*, *Le Petit Mezzetin* と題された2作品の実態が不明であること、『アリストファネス』と『国王の従弟』はフィロクセヌ・ボワイエとの共同作品であるが、留保なしでバンヴィルの作品として扱われていることなどから、この資料体のごく不完全なものであることをお断りしておく。いつか資料体が完成されよりよい調査が行われることを願う。また我々の調査自体が現在進行中であり、未解決の問題が多々あることも事実である。
- (11) Yuko Matsumura, « Mallarmé et *Le Forgeron* de Banville - Pour reprendre la Musique à Wagner - » 『日本フランス語フランス文学会関東支部論集』第14号、pp.153-155.
- (12) Cornulier, *Théorie du vers*, *op.cit.*, pp.20-23.
- (13) « l'unique harmonie », Banville, *P.T.P.F.*, p.41. 脚韻全般については同書 pp.40-76.
- (14) ここでは enjambement, rejet, contre-rejet の差異は問題とせず、言説と定リズム間の不一致全般を句またぎと呼ぶことにする。
- (15) 前者は例えば « Le jeta sans façon | par la fenêtre, avant », Banville, « Les Baisers de Pierre », *O.P.C. I*, 2000, p.73 ; p.439 (異文)。後者の一例を引くと « La solitude avec ! son baiser sur la bouche, », *Ibid.*, p.62 ; p.436 (異文)。
- (16) Gouvard, *Critique du vers*, *op.cit.*, p.94 ; p.150.
- (17) « pour arriver à la concision », Ténint, *op.cit.*, p.78.
- (18) マラルメの句またぎについては以下を参照。Cornulier, « Métrique de Mallarmé : analyse interne de l'alexandrin » in *Analyse et validation dans l'étude des données textuelles*, édition présentée par Mario Borillo et Jacques Virbel, Centre national de la Recherche scientifique, 1977. pp.209-217. (論文自体は本書の197-222頁)
- (19) « Le ciel / Vous doua mal. Je vous ! l'ai dit, je fais réel. », Banville, *Le Feuilleton d'Aristophane*, Michel Lévy frères, 1853, p.14. 以下、詩句末を「/」、セジュールを「|」で示し、破格詩句の場合は6音節目を太字で強調する。
- (20) 問題の詩句は以下の通りである。(*Les Folies nouvelles. Prologue*, Michel Lévy frères, 1854, p.9.)
- Au meurtre ! épargnez un | bourgeois !
 (Voyant que personne ne le poursuit, il se rassure un peu,
 se tâte, examine ses vêtements d'un air piteux, et continue.)
 J'ai donné contre
 Un mur, et j'ai cassé | le verre de ma montre !
- ここに見られる2つの句またぎ « un | bourgeois » と « contre / Un mur » の意味付けについてグヴァールは次のように説明する。定リズムと言説リズムの不一致が、上の詩句を台詞として朗誦する登場人物、つまり「ト書きから分かるようにだらけて滑稽なブルジョワ」の不安をミメティックに表現し、詩句またぎによる定リズムとの齟齬がブルジョワと壁との衝突に対応し、「懐中時計のガラスと同じように詩句のフレーズは碎ける。」
- Gouvard, *Critique du vers*, *op.cit.*, p.157 及び同氏の « L'alexandrin de Mallarmé et la poésie française (1850-1865) », *Cahiers du Centre d'Études Métriques*, l'Université de Nantes, n°4, mai 1999, pp.89-137.
- (21) Banville, *Diane au bois*, comédie héroïque en deux actes, en vers, Michel Lévy frères, 1864, p.12.
- (22) 以下を参照。Karine Devauchelle, « Émergence des vers CPM6 dans la poésie de Théodore de Banville », *Cahiers du Centre d'Études Métriques*, Université de Nantes, n°4 mai 1999, pp.37-68、及び同氏の博士論文 *Approche métrique de la structure interne du vers complexe dans la poésie de Théodore de Banville, 1823-1891*, Université de Nantes, 2003. pp.104-107. ただし1851年以前にも例外的に(?) « Encore, à l'Ambigu !-Comique, ce serait » があり、これは1842年版『女像柱』に登場する (*O.P.C. I*, 2000, p.72. 異文について

- は p.439)。
- (23) Gouvard, « L'alexandrin de Mallarmé et la poésie française (1850-1865) », *op.cit.*, p.126.
- (24) Banville, « La Reine Omphale », *Revue fantaisiste*, 15 juin 1861, pp.179-186, repris dans *O.P.C. IV*, 1994, p.48 : p.374 (異文)。6音節目にある語以外で太字により強調したのは畳韻を形成している「l」 と「m」を持つ文字である。以下、他の引用の中でも畳韻がある場合は畳韻を形成する音を持つ文字を太字で示すこととする。
- (25) « [quand] Nous meurtrissons le vers qui boîte, et sans mesure / Quand nous violentons le mètre et la césure / [...] / Je pense à toi, brave homme, ô bourreau d'Eisenach ! », Banville, « Le Bon Critique », *Rimes dorées*, 1875, repris dans *O.P.C.V*, 1998, p.208 : pp.396-397 (異文)。
- (26) 注34で説明したグヴァールの方法を援用した。
- (27) Banville, *Deidamia*, Lemerre, 1876, p.33.
- (28) これらの詩句では p だけでなく m の音でも畳韻が踏まれているが、この二つの畳韻は次に続く詩句の中でも効果を発揮する。(本文に引いた2行とは対照的に明確な2分割リズムで書かれている。) « Je lui montrais son fils, riant comme l'aurore ! / Enfin, il l'a promis, pour quelques jours encore / Il se résigne à feindre ; il veut bien que mes pleurs / S'épuisent ! Mais j'ai peur [...] » 計6行に渡る p と m の畳韻が、最後に「私の涙 mes pleurs」と「ただど怖い Mais j'ai peur」に結集する。王女の悲しみと恐怖を表すこれらの表現は、アキレウスの言葉 « c'est assez vieillir parmi les femmes ! » の音韻的なもじりであり、夫の言葉に対する執拗で強烈な異議という効果を生んでいるのではないだろうか。
- (29) 順に « Il a raison. Vive ! Socrate ! Vive Athènes ! », Banville, *Socrate et sa femme*, Calmann Lévy, 1886, p.10 ; « Appelait sa petite Jeanne ! Que les Heures, », Banville, « À Madame Léon Daudet » *Le Figaro*, 12 février 1891, repris dans *O.P.C.VIII*, 2001, p.152 ; pp.578-580 (異文)。グヴァールの e の区別に従えば、後者の7音節目にある e は正確には無音ではないようだが、何であれ単語末のエリジョンされない e が6音節目や7音節目に置かれる形態は19世紀の区切りの歴史でも遅い段階で特に問題となる (Gouvard, *Critique du vers*, *op.cit.*, pp.240-255)。
- (30) 全体の詩句に占める破格詩句の割合も時代の推移よりこの傾向に左右されるのだろうか。この割合は、1880年以前には作品によって大きく異なる。例えば『森のディアヌ』ではこの割合は0.6%だが、翌年書かれた『林檎』では2.4%である。また『デイダミア』では1%なのに対し『真珠』では5%に上る。その点、1880年代では『ソクラテスと妻』では2.7%、『鍛冶屋』、『接吻』では大体3.5%強と安定した値を保っている。ただし、最後の『エゾップ』ではこの率は10%近い高値を示している。このような高い率で破格が登場する作品の分析はおそらく複雑で興味深いものとなるだろう。
- (31) Banville, *Le Forgeron, scènes héroïques*, Dreyfous, 1887, p.5.
- (32) 『鍛冶屋』の詩句についてマラルメは « artifice par excellence au point de simuler peu à peu et d'incarner les héros 徐々に英雄を装い彼の姿を取っていく程に巧妙 » (*O.C.II*, pp.201-202)だと言っているが、この発言もここに示したような詩句のミメティックな働きを指していると考えられる。
- (33) « Le rôle des autres mots [que le mot qui est à la rime] contenus dans le vers se borne donc à ne pas contrarier l'effet de celui-là et à bien s'harmoniser avec lui [...] », Banville, *P.T.P.F.*, pp.42-43.
- (34) Gouvard, *Critique du vers*, *op.cit.*, pp.178-179. 破格の12音節詩句全ての音節に関して、先程紹介したCPMFのコードを当てはめる方法である。いずれかのコードがあるとその音節では区切れないので、4音節目|や8音節目にコードがあると3分割あるいは準3分割(4-8, 8-4)ができない。ゆえにその詩句は2分割である可能性が高くなる。1868年までのマラルメの場合、各音節に当てはめられたコードの配置が、6音節目を除けば、17世紀の古典的12音節詩句のモデルにとっても近い。また前掲した同氏の « L'alexandrin de Mallarmé et la poésie française (1850-1865) » を参照。
- (35) « un vers dramatique nouveau, en ce que les coupes sont servilement calquées sur le geste », Mallarmé, 1865年6月30日付、ウージェーヌ・ルフェビュール宛書簡, *O.C.I*, p.679.

- (36) Mallarmé, *O.C.I*, p.153. 以下「半獣神」の初期状態を示す手書き原稿については同書の pp.153-159を参照。
- (37) Gouvard, *Critique du vers*, *op.cit.*, pp.150-151.
- (38) « Nuit » が明るい音色を持っていると後にマラルメは言う(*O.C.II*, p.208)。『英単語』によれば n 音は「鋭くはっきりとした」意味を持つ音なので(*Ibid.*, p.1013)、« nuit »に 明るさを与えているのは母音[qi]だろうか。そうだとすれば[i]を明るさの意味を持つ音と考えてもよいだろう。マラルメが畳韻法 *allitération* について論じるのも1875年頃に執筆された同作品であるが(*Ibid.*, p.967)、ジャック・ミションが *Mallarmé et « Les Mots anglais »* (Les Presses de l'Université de Montréal, 1978, pp.20-26)で指摘するように、畳韻法に対する興味はおそらくマラルメがポーの翻訳を通して培ったものと考えられ、1860年頃まで遡る。1864年以来ポーの徴の下に試みられる「効果の詩学」も畳韻法と無縁ではないだろう。実際「事物の生み出す効果を描く」ことを目指して制作された『エロディアド』の「序曲」で[o]([o])や[R]の畳韻はとても強い印象を放っている。
- (39) « [...] je veux conserver toute la poésie de mes œuvres lyriques », Mallarmé, 1865年6月15日あるいは22日付、アンリ・カザリス宛書簡、*O.C.I*, p.678。
- (40) 特に次の論考を挙げておく。Cornulier, « Métrique de Mallarmé : analyse interne de l'alexandrin », *op.cit.*
- (41) Gouvard, *Critique du vers*, *op.cit.*, pp.185-187.
- (42) Mallarmé, « Ses purs ongles [...] », *O.C.I*, p.98.